

خوانش نقاشی از طریق نیروهای نهفته در رنگ مبتنی بر فلسفه ژیل دولوز

چکیده

ژیل دولوز فیلسوف معاصر فرانسوی، در میان مهم‌ترین اندیشمندان سده بیستم جای دارد. دولوز کار نقاشی را رؤیت‌پذیر کردن نیروهای رؤیت‌ناپذیر می‌داند. در واقع، اساس زیبایی‌شناسی او را می‌توان زیبایی‌شناسی نیروها دانست. رؤیت‌پذیر کردن نیروها از خلال آثاری که بر ماده می‌گذارند. در نگاه او در هنر نه خلق یا بازتولید فرم‌ها، بلکه تصرف نیروها اهمیت اساسی دارد. دولوز می‌خواهد نیروها را به سوی بیشترین حدی که می‌توانند نه به واسطه مغز بلکه مستقیماً بر روی سیستم عصبی عمل کنند سوق دهد، به‌جای آن که آن‌ها را مستقیماً ارزیابی کند. برای انجام این پژوهش از دید صبغه پژوهش و هدف آن، پژوهشگر، نگرش کیفی را انتخاب نموده است. با توجه به این که موضوع پژوهش حاضر، به‌صورت میان‌رشته‌ای در هنر و فلسفه به بررسی دیدگاه‌های ژیل دولوز بر روی نقاشی پرداخته است و هدف شناسایی ارتباط میان تعاریف فلسفی دولوز و نقاشی است؛ بنابراین، نوشتار حاضر به لحاظ ماهیت، رویکردی توصیفی تحلیلی را به پیش می‌برد و روش گردآوری داده‌ها براساس مطالعات کتابخانه‌ای است. در نهایت پژوهشگر برای نیل به هدف پژوهش با پرداختن به اندیشه دولوز در باب فلسفه و هنر، بررسی شیوه‌های بیان واقعی رنگ‌ها، بیان فضاها، بساوشی، لامسه‌ای - بصری و بصری به بیان روابط رنگ‌ها که ترکیب آن‌ها کنش‌های قدرتمند نقاشی را برمی‌سازد، می‌پردازد. تا در نهایت، مخاطب خود را به این نتیجه برساند که به جایگاه محض یک امر واقع تصویری دست پیدا کند.

اهداف پژوهش:

۱. شناسایی ارتباط میان تعاریف فلسفی دولوز و نقاشی.
۲. خوانش نقاشی از طریق نیروهای نهفته در رنگ براساس فلسفه ژیل دولوز.

سوالات پژوهش:

۱. ارتباط میان تعاریف فلسفی دولوز و نقاشی چگونه است؟
۲. چگونه می‌توان از طریق نیروهای نهفته در رنگ براساس فلسفه ژیل دولوز نقاشی را بررسی کرد؟

کلیدواژه‌ها: فلسفه، ژیل دولوز، نقاشی، روابط رنگی، رنگ.

مقدمه

هنر، چیزی در باب بازنمایی، مفاهیم و داوری نیست؛ هنر قدرت اندیشیدن به گونه‌ای است که چندان معرفتی و عقلانی نیست؛ بلکه بیشتر تأثیرگذارانه است. عمل کردن با احساس و تجربه حسی. هنر در خدمت جهان نیست، تصویرگری یا بازنمایی جهان نیست، بلکه فراتر از این کارکردها است. تنها هدف هنر، جست‌وجوی زبان و ساختاری مختص خود است؛ هنر در پی یافتن تصویری است که هویت و مرجعی جز خود ندارد؛ زیرا دیگر با واقعیت - مرئی - مرتبط نیست. در کل مسئله تمامی هنرها بازتولید و یا ابداع فرم نیست، شاید دیگر نیست، هنر می‌بایست نیروهای نامرئی را مرئی نماید. همان نیروهایی که منجر به ارائه احساس می‌شوند. آن‌طور که پل کله می‌گوید: «نه ترسیم کردن امر مرئی، بلکه مرئی کردن». نقاشی می‌کوشد امور غیرمرئی را مرئی نماید. این مسئولیتی است که دو روز برای ارائه یک اثر هنری، بر هنرمند اصرار دارد. اما رابطه نزدیک میان نیرو و احساس چگونه است؟ دو روز در این باره می‌گوید: «برای این که احساسی در وجود آید، باید در نقطه‌ای از موج، نیرویی بر بدن وارد شود. هرچند که نیرو شرط احساس است، اما این نیرو نیست که احساس می‌شود؛ زیرا احساس چیزی کاملاً متفاوت از نیروهایی که مشروط به آن‌ها است ارائه می‌دهد». اگر خواسته شود که زمان را دیدنی یا شنیدنی کنند کار بسیار سخت می‌شود، و سخت‌تر از آن زمانی است که خواسته شود نیرویی از مفروضات دیگر حواس را بر هنری مغایر ایجاد کنند؛ به‌طور مثال، رنگ را شنیدنی و جیغ را دیدنی - نقاشی - کنند.

دولول از آثار فرانسوا میله، سران و وان گوی یاد می‌کند و مرئی کردن نیروهای پنهان را از ویژگی‌های آثارشان بر می‌شمرد. اسکات لاش منظور دولول را این‌گونه بیان می‌دارد «نقاشی باید پدیده‌هایی مثل زمان، لختی، صدا، کیفیات حرارتی و خلاصه نیروهایی را که در دیدرس چشم قرار ندارند را دیدارپذیر کند. نقاشی پست‌مدرن بر خلاف نقاشی کلاسیک که صورت‌ها را بازتولید می‌کرد و برخلاف نقاشی مدرن که ابداعشان می‌کرد، نیروها را به‌گونه اشکال درمی‌آورد» (لاش، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

بررسی پیشینه پژوهش حاکی از آن است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشته تحریر درنیامده است. آثاری درباره بررسی نقاشی معاصر با تکیه بر نظریه دولوز انجام شده است. آفرین (۱۳۹۳) در پایان‌نامه خود با عنوان «زیبایی‌شناسی دلوز و فرایند آفرینش نقاشی معاصر» بر آن است زیبایی‌شناسی دلوز به جای تمرکز بر ویژگی‌های فرمال ابژه و کیفیات و حالات مؤثر بر سوژه، بر واقعه رویداد و به عبارتی بر نسبت‌ها متمرکز است. نسبت‌ها به‌عنوان یک رابطه بیرونی و تعیین بخش دو طرف رابطه را تعیین می‌بخشند. در این پژوهش به فراخور موضوع اشاره‌ای به بحث خوانش رنگ در نقاشی نشده است. لذا در پژوهش حاضر که به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است به این مقوله پرداخته می‌شود.

نتیجه‌گیری

ژیل دولول یکی از مؤثرترین فلاسفه فرانسوی قرن بیستم است. به‌زعم آن چه به‌نظر می‌رسد، در اینجا دیگر داستانی برای نقل کردن وجود ندارد؛ فیگورها از نقش بازنمایان‌شان خلاص شده‌اند و وارد رابطه با نظمی از احساس‌های آسمانی گشته‌اند. این آن چیزی است که نقاشی مسیحی پیش‌تر در تمایل مذهبی کشف کرد: یک خداناباوری تصویری، آنجا که آدمی می‌تواند به‌طور تحت‌اللفظی به این ایده میل داشته باشد که خدا نمی‌بایست بازنمایی شود. با خدا (و همچنین با مسیح، باکره و حتی دوزخ) خطوط، رنگ‌ها و حرکات از طلب بازنمایی رها شده‌اند. فیگورها درحالی که بلند و کشیده

شده‌اند، یا درهم‌پیچیده و از شکل افتاده شده‌اند از هرگونه فیگوراسیون رها گشته‌اند. آن‌ها دیگر چیزی برای بازنمایی یا روایت ندارند؛ زیرا در این حوزه خود را معطوف به ارجاع به رمزگان موجود کلیسا می‌کنند. بدین ترتیب، در خودشان، دیگر رابطه با چیزی مگر احساس‌ها ندارند؛ احساس‌های اسمانی، دوزخی یا احساس‌های زمینی، همه چیز ملزم به عبور از میان رمزگان شده است؛ تمایل مذهبی در تمام‌رنگ‌های دنیا نقاشی شده است؛ بنابراین نمی‌توان گفت تمایل مذهبی بود که فیگوراسیون را در نقاشی گذشته تقویت کرد؛ اتفاقاً برعکس، باید گفت که تمایل مذهبی رهاسازی فیگورها را ممکن ساخت؛ وقوع غیرمنتظره فیگور رها از هرگونه فیگوراسیون. همچنین نمی‌توان گفت که کنار گذاشتن فیگوراسیون در قالب یک «بازی» برای نقاشی مدرن بسیار ساده‌تر است. بر خلاف، نقاشی مدرن مورد محاصره و هجوم عکس‌ها و کلیشه‌هایی است که حتی پیش از آنکه نقاش کارش را شروع کند بر روی بوم نقاشی قرار دارند. در واقع، این اشتباه است که فکر کنیم نقاش بر روی یک صفحه سفید و دست‌نخورده کار می‌کند. تمامی صفحه پیش‌تر به‌طور بالقوه مملو از همه نوع کلیشه شده است که نقاش باید از آن‌ها دوری کند. این دقیقاً همان چیزی است که بیکن وقتی دارد از عکس صحبت می‌کند بدان اشاره دارد. این یک فیگوراسیون از آنچه شخص می‌بیند نیست، این آن چیزی است که انسان مدرن می‌بیند. این امر بدین خاطر خطرناک نیست که امری فیگوراتیو است، بلکه از آن‌رو خطرناک است که می‌خواهد بر بینایی حکومت کند و از این طریق بر نقاشی تسلط یابد. نقاشی مدرن با پشت‌کردن به تمایل مذهبی، ولی در عوض محاصره شدن از سوی عکس، به‌زعم نموده‌ها، کار خود را در گسستن از فیگوراسیون که از قضا انگار حوزه اختصاصی نقاشی است و از شر آن خلاصی ندارد، بسیار دشوارتر کرد. نقاشی انتزاعی، خود گواهی بر این دشواری است؛ کار فوق‌العاده نقاشی انتزاعی برای رهاکردن هنر مدرن از قید فیگوراسیون ضروری بود (دولول، ۱۳۹۳).

انتقادی که از سوی سران علیه امپرسیونیست‌ها مطرح شد در کل این بود که آن‌ها با رویکردی که به رنگ داشتند جایگاه احساس را مغشوش کرده بودند و در مورد بهترین نمونه آن‌ها یعنی مونه، این که آن‌ها در جایگاهی بی‌دوام باقی ماندند: «من می‌خواستم امپرسیونیسم را به امری ثابت و بادوام مثل هنر موزه‌ها تبدیل کنم... در این نقاشی‌های مونه، یک قوام، و نیز چهارچوبی در زمان حاضر باید به کلیت نقاشی علاوه می‌شد...» قوام یا بادوامی‌ای که سران به دنبال آن بود هم‌زمان در جهت موافق ماده تصویری ساختار نقاشی، رویکرد رنگ‌ها، و جایگاه وضوح که احساس به‌سوی آن سوق داده می‌شود قرار می‌گیرد (۲۱۱: ۱۹۷۸، Rewald). در بیکن نیز می‌توان خواست رسیدن به یک وضوح و دوام را یافت که خود او آن را نه در مقابل امپرسیونیسم که در مقابل اکسپرسیونیسم انتزاعی قرار می‌دهد و او این امکان‌های بادوامی را پیش از هر چیز مربوط به متریکال و ماده می‌داند. بیکن به طرز قابل‌توجهی معتقد است که نقاشی رنگ‌روغن واسطه‌ای است برای رسیدن هم به استمرار طولانی و هم یک وضوح‌بالا. اما امکان دوام زیاد به چارچوب یا میل‌بست و نیز به رویکردهای خاص به رنگ‌ها نیز بستگی دارد.

همچنین سران نقاشان را فرامی‌خواند تا طبیعت را از طریق استوانه، کره، مخروط و قراردادن همه‌چیز در پرسپکتیو از کار درآورند، احساس می‌شود نقاشان انتزاعی اشتباه می‌کنند که به این مسئله همچون یک موهبت نگاه می‌کنند. نه فقط به این خاطر که سران تأکید را بر احجام، به‌استثنای مکعب، می‌گذاشت، بلکه مهم‌تر از همه به این خاطر که سران به‌جای استفاده از نوعی رمزگان نقاشی، کاربرد کاملاً متفاوتی از هندسه را مطرح می‌کند. نظر به این ترمینولوژی، می‌توان گفت که سران کاربردی قیاسی^۱ از هندسه را ابداع کرد، و نه کاربردی رقمی. زبان قیاسی زبان روابط است که

^۱ analogic

شامل حرکات بیانگر، ایما و اشارات^۲، نفس‌ها و جیغ‌ها، و از این قبیل می‌شود و در اینجا می‌توان گفت شاید مفهوم مدولاسیون به‌طور کل باشد که ما را قادر به فهم ماهیت زبان قیاسی یا نمودار خواهد ساخت. نقاشی نمونه‌های هنر قیاسی است. قیاس از طریق فرم یا شکل به زبان بدل می‌شود و یا زبان خودش را می‌یابد: با گذشتن از میان یک نمودار. نقاشی به‌مثابه یک زبان قیاسی، سه بُعد دارد: سطوح، اتصال یا پیوند سطوح که جای پرسپکتیو را می‌گیرند؛ رنگ، مدولاسیون رنگ که گرایش دارد به سرکوب کردن روابط ارزش، سایه‌روشن و کنتراست سایه و نور؛ و بدن. مدولاسیون می‌بایست معنای حقیقی و فرمول تکنیکی خود را به‌عنوان قانون قیاس پیدا کند. باید همچون قالبی متغیر و پیوسته عمل کند که صرفاً به معنای تضاد با برجسته‌کاری در سایه‌روشن کاری نیست، بلکه گونه‌ای تازه از برجسته‌کاری به‌وسیله رنگ را ابداع می‌کند و این مدولاسیون رنگ را شاید بتوان کار عمده سازان دانست. با قراردادن هم‌جواری تهرنگ‌ها به‌جای روابط ارزش، تهرنگ‌هایی که طبق نظم طیف رنگی گرد هم آورده می‌شوند، مدولاسیون حرکتی دوگانه از انبساط و انقباض را تعریف خواهد کرد، انبساطی که در آن سطوح و به‌ویژه سطوح افقی و عمودی، عمیقاً به هم متصل و حتی با هم ادغام شده‌اند؛ و در همان زمان، انقباضی که از طریق آن همه‌چیز به بدن، و به حجم، بازگردانده شده است و نقش یک نقطه عدم تعادل یا سقوط را به خود می‌گیرد (۱۷۸: ۲۰۰۱، Doran). از طریق چنین نظامی است که علم هندسه محسوس و قابل درک می‌شود و احساس‌ها صراحت و دوام می‌یابند؛ به قول سران، احساس «محقق می‌شود» و یا به پیروی از فرمول بیکن، گذار از امکان امر واقع^۳ به امر واقع^۴ یعنی از نمودار به نقاشی.

فهرست منابع و مآخذ:

- احمدی، بابک. (۱۳۸۴). از نشانه‌های تصویری تا متن. تهران: نشر مرکز.
- پررمزانی، لوردانا. (۱۳۸۹). شورشیان هنر قرن بیستم. ترجمه: مریم چهرگان، تهران: نشر نظر.
- دولول، ژیل. (۱۳۹۳). فرانسیس بیکن: منطق احساس. ترجمه: بابک سلیمی‌زاده، تهران: نشر روزبهان.
- دولول، ژیل. (۱۳۸۶). فلسفه نقادی کانت، رابطه قوا. ترجمه: اصغر واعظی، تهران: نشر نی.
- دولول، ژیل. (۱۳۸۹). میانجی‌ها. ترجمه: پویا رفویی، تهران: نشر رشد آموزش.
- دولول، ژیل و گفتاری، ف. (۱۳۹۳). فلسفه چیست. ترجمه: محمدرضا آخوندزاده، تهران: نشر نی.
- دیو، ر. (۱۳۹۶). دولول. ترجمه: فریبرز مجیدی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- کول بروک، کلر. (۱۳۹۵). ژیل دولول، ترجمه: رضا سیروان، تهران: نشر مرکز.
- لش، اسکات. (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه: شاپور به یان، تهران: نشر ققنوس.
- مشایخی، عادل. (۱۳۹۶). دولول، ایده، زمان، گفت‌وگویی درباره ژیل دولول. تهران: نشر ناهید.

Buffon, L. (1785). Histoire naturelle des animaux in uvres completes, Paris, Presses Universitaire de France.

^۲ para linguistic

^۳ fact

^۴ the fact

Claudel, P. (1969). *The Eye Listens*, New York, Kennikat Press.

Cochran, J. (2001). *Cezanne*, Berkeley, University of California Press.

Deleuze, Gilles & G. (1987). *A Thousand Plateaus*, France, University of Minnesota Press.

Doran, M. (2001). *Conversation with Cezanne*, Berkeley, University of California Press.

Grabar, A. (1953). *Byzantine Painting*, Geneva, Skira.

Kandinsky, W. (1977). *Concerning the Spiritual in Art*, New York, Dover.

Maldiney, H. (1973). *Regard Parole Espace*, Lausanne, Edition l'Age d'Homme.

Rewald, J. (1978). *Paul Cezanne, correspondence*, Paris, Grasset.

Riegl, A. (1985). *Late Roman Art Industry*, Rome, Giorgio Bretschneider Editor.

Russell, J. (2001). *Francis Bacon*, England, University of Northumbria at Newcastle.

Wolfflin, H. (1950). *Principles of Art History*, New York, Dover.

Worringer, W. (1963). *Form in Gothic*, London, Routledge & Kegan Paul.